

Kanonbildung in Europa

Die Arbeit des Literaturhistorikers umfaßt Tätigkeiten, die ihm manchmal Zweifel und ein schlechtes Gewissen eintragen, doch letzten Endes unvermeidlich sind. Er interpretiert, obwohl die gereizten Proteste „Against Interpretation“ seit langem zur Tradition der Avantgarde zählen; er vergleicht, obwohl man ihm gesagt hat, daß „comparaison“ nicht immer „raison“ ist; er periodisiert, obwohl er weiß, wie weit das Konstrukt der Epochenbegriffe sich vom historischen Fluß der Ereignisse zu entfernen pflegt. Eine weitere solcher Unvermeidlichkeiten stellt unter seinen Aktivitäten der Umgang mit *dem* oder *einem* Kanon dar. Was der Literaturhistoriker auch tun mag, ist vom – sei’s noch so vagen – Bewußtsein kanonischer Geltungen geprägt und greift seinerseits – wenngleich noch so vermittelt – wiederum in dies Geflecht von Übereinkünften ein: zumeist als dessen Bestätigung und Stärkung, gelegentlich aber auch als Kontestation, ja Negation bestehender Geltungshierarchien.

Eine vergleichbare Arbeit am Kanon betreibt indes wenigstens implizit jeder Literat – der nicht ausdrücklich theoretisierende kaum minder effektiv als der Verfasser einer Poetik oder eines Manifests. Dabei neigt man im Hinblick auf die Literatur des 20. Jahrhunderts dazu, als den idealtypischen Kanonbildner einen der Überlieferung zugewandten, zugleich kosmopolitisch und abendländisch empfindenden ‚poeta eruditus‘ anzusehen, wie ihn Ernst Robert Curtius liebte: man denkt an Autoren von der Erinnerungsstärke und Bildungsfülle eines Hugo von Hofmannsthal, T. S. Eliot oder Ezra Pound. In ihnen scheint eine Tradition aufgehoben zu sein, die dem großen, zur epochalen Wirkung strebenden Dichter von Dante bis zu Goethe und Victor Hugo stets auch das Recht zubilligte, den Kanon des dichterischen Erbes zu definieren: ein Amt, das unter den Bedingungen fortgeschrittener Arbeitsteilung dann vorzugsweise durch Autoren wahrgenommen wurde, die – wie Carducci oder Unamuno – als Literaten und Literaturhistoriker in Personalunion tätig waren. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich jedoch, daß der literarische Kanon niemals eine Angelegenheit nur der Bewahrung und der Ordnung gebildet hat. Vielmehr pflegte er gerade dann zur aktuellen Affäre zu werden, wenn es um den Wandel oder Umsturz bestimmter Stil- und Gattungsparadigmata ging und wenn Projekte entstanden, welche den herkömmlichen Kanonisierungen mit oft ebenso detailliert ausgestalteten Gegenkanonisierungen opponierten.

In diesem Sinne wäre es möglich, die Evolution der großen europäischen Literaturen an ihren epochalen Bruchstellen jeweils durch den Konflikt eines Kanons und eines Gegenkanons zu beschreiben. Solange solche Brüche noch nicht unter der geschichtsbeschleunigenden Macht des historischen Bewußtseins vollzogen wurden, äußerten sie sich im System kanonischer Geltungen vorwiegend in der literaturkritischen Figur der Synkrisis. Das heißt: Es wurde ein bestimmtes Stilmodell antiker Literatur mit einem anderen, signifikant verschiedenen verglichen und im Hinblick auf seine Vorbildfunktion positiv oder negativ bewertet. Derart spiegelt sich etwa der Wandel von den klassisch-humanistischen Idealen der Renaissance zu den manieristischen Konzepten des Barock in einer Reihe solcher synkritischen Kontrastierungen. Sie spielen beispielsweise auf dem Gebiet des Epos Lukan gegen Vergil aus, in der Prosa Tacitus gegen Cicero oder in den lyrischepigrammatischen Kleinformen Martial gegen Catull. So stellten die Literaten des Humanismus den „reinen Stil“ – die „suavitas“ – Catulls zumeist über die „angestregten Pointen“ – die „argutia“ – Martials, und von Andrea Navagero, einem besonders begeisterten Anhänger Catullscher „suavitas“, wird berichtet, daß er sie alljährlich durch eine Bücherverbrennung ehrte, bei der er Martials Werke den Flammen übergab.¹ Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, also dem Beginn barock-konzeptistischer Stilentwicklungen in Italien, mehren sich dagegen die Stimmen, welche Catull für einen „kaum mittelmäßigen Dichter“ halten und ihm den pointierten Martial nachdrücklich vorziehen.² Damit hat sich ein einschneidender literarästhetischer Wandel ereignet, ohne daß doch die legitimierende Instanz der antiken Vorbilder insgesamt außer Kraft gesetzt worden wäre.³

Indes bleibt die Orientierung an Kanon und Gegenkanon auch dann weithin erhalten, als sich die Prozesse des Stil- und Gattungswandels in der europäischen Literatur explizit historisieren. Das beste Beispiel dafür bietet die romantische Literatur- und Kulturrevolution nicht nur mit den poetologischen Schriften der Brüder Schlegel, Chateaubriands oder Victor Hugos, denen wir ja einen guten Teil unserer Vorstellungen vom volkssprachlichen Kanon der neueren Weltliteratur verdanken, sondern insbesondere mit den prononciert modernistischen Stellungnahmen eines Stendhal. Für Stendhal war der „romanticisme“ bekanntlich „die Kunst, dem Publikum Werke zu präsentieren, die ihm beim aktuellen

1 Vgl. Paolo Giovio, *Elogia virorum illustrium*, Basel 1577, S. 145.

2 Italienische, französische und deutsche Belege dazu bei Ulrich Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1969 (Ars poetica. Studien 7), S. 152ff.

3 Bezeichnenderweise spielt in der italienischen als der wohl traditionsfreudigsten europäischen Literatur auch die Synkrisis volkssprachlicher Autoren eine vergleichbare Rolle, etwa die Synkrisis Ariosts und Tassos oder von Bembo bis Giovanni Papini die Konfrontation Dantes und Petrarcas. Bei der letzteren behält zunächst meist Petrarca die Oberhand, während seit dem Ottocento der Vorrang Dantes so unbestritten ist, daß der ‚Maskulinist‘ Papini ihn zum Inbegriff ‚männliche‘ Kunst erhebt, um dagegen Petrarca zum verachteten Symbol einer „arte femmina“ zu degradieren (vgl. Giovanni Papini, *Maschilità*, Florenz 21959, S. 7 oder S. 92). Ähnliche kanonische Vergleiche betreffen in Spanien Lope und Calderón, in Frankreich Corneille und Racine, in Deutschland die „Dioskuren“ Schiller und Goethe.

Stand seiner Sitten und Überzeugungen das höchste Maß an Vergnügen bereiten können“, während der „classicisme“ die Literatur umfassen soll, welche einst den „Urgroßeltern“ des jeweils gegenwärtigen Publikums das größte Vergnügen verschaffte.⁴ Nach dieser resoluten Temporalisierung ästhetischer Normen wird das Aktuelle erstmals zum Inbegriff des Gültigen erhoben, das Vergangene grundsätzlich mit dem Stigma des Veralteten und Überholten gebrandmarkt. Trotzdem gehört es zu den Paradoxien von Stendhals Pamphlet, daß auch hier der Kampf gegen den Kanon der vorhergehenden Generation, die stets die abscheulichste ist⁵, nicht ohne einen Gegenkanon auskommt. Gegen Racine und Molière, die in der Sicht des heroischen Bürgers⁶ das Konventionelle der höfischen Gesellschaft unter dem Ancien régime repräsentieren, werden als Leitfiguren einer Anti-Konvention Autoren gestellt, welche den Regeln höfischer Gesellschaft gewiß fremd sind, ansonsten aber noch entfernteren Schichten der Vergangenheit entstammen: Shakespeare als Muster des neuen romantischen Dramas, Aristophanes als Muster der neuen, im Gegensatz zu Molière euphorisch entfesselten Komödie.

Ähnliches läßt sich selbst bei den Programmschriften der Avantgarde beobachten, die seit der Epoche des Fin de siècle allein die unablässige Transgression als Prinzip anzuerkennen meint. So bietet etwa der Manifest-Roman des europäischen „Dekadentismus“, Joris-Karl Huysmans' *À rebours*, einen besonders reich ausgestatteten Gegenkanon. Er verfügt den Ausschluß für alles, was seinerzeit auf Schule und Universität Geltung besaß: ausdrücklich beiseite gelassen werden von Huysmans' intellektuellem Romanhelden Des Esseintes zum Beispiel Balzac, Rousseau, Voltaire, Molière oder Rabelais; Horaz bedeutet ihm das „Geschwätz“ eines „alten Clowns“, Vergil, „einer der elendesten Langweiler des Altertums“, den Gleichklang einer „pedantischen, trockenen Prosodie“.⁷ Statt dessen begeistert sich Des Esseintes einerseits für das Ultramoderne, einen Kanon des Symbolismus von Baudelaire und Poe bis Mallarmé, der in eben dieser Gestalt bis in unsere Gegenwart nachgewirkt hat. Zum anderen würdigt er das von den herrschenden Traditionen des Humanismus und der Aufklärung Verdrängte: Petronius, Apulejus, überhaupt die Autoren der Spätantike und des frühen Christentums, schließlich Schriftsteller religiöser Thematik (Bourdaloüe, Bossuet, Nicole oder Pascal), die an die Stelle der ‚weltlichen‘ Klassiker des Grand Siècle treten.

4 Vgl. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris 1970 (Garnier-Flammarion 226), S. 71.

5 So – im Anschluß an Harold Bloom – mit treffender Ironie Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 236. Deshalb pflegt der literarhistorische Vatermord immer wieder auf die Hilfe von Großvätern und Urgroßvätern zu rekurren.

6 Zu diesem für die Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zentralen bürgerlichen Selbstkonzept vgl. Heinz Schlaffer, *Der Bürger als Held*, Frankfurt/Main 1973 (edition suhrkamp 624).

7 Vgl. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris 1978 (Garnier-Flammarion 298), S. 84ff.

Im übrigen ist nicht zu verkennen, daß der Gegenkanon, den die untereinander rivalisierenden Avantgardebewegungen immer wieder beschwören, sogar Elemente einer gewissen Konstanz enthält. Wohl hat Borges recht, wenn er einmal anlässlich Kafkas bemerkt, in der Moderne schaffe jeder Autor sich selber seine Vorläufer⁸, doch bewahrt auch ein solcher Kanonwechsel durch die Schaffung ständig neuer Filiationsreihen seine epochenspezifischen Gemeinsamkeiten. So fällt auf, daß der „tiefgründige und unheimliche Edgar Poe“, den Huysmans rühmte, bei André Breton erneut im Kanon der „Vorläufer“ des Surrealismus erscheint. Auch im ersten surrealistischen Manifest ist sein Platz neben Baudelaire, und als weitere Prä-Surrealisten werden unter anderen genannt: Victor Hugo, Benjamin Constant, Chateaubriand, Jonathan Swift, der Marquis de Sade, Edward Young, der Verfasser der *Night-Thoughts*, endlich Dante und – „an seinen besten Tagen“ – Shakespeare.⁹ Weitaus kärglicher hat demgegenüber F. T. Marinetti den Kanon der Prä-Futuristen bemessen; denn kein denkbarer Prä-Futurist kann ja genaunommen der Schmach entgehen, als Vorläufer in den musealen Rängen des „Passatismus“ zu verharren. Dennoch gibt es selbst für Marinetti Restbestände eines Gegenkanons. Zu ihm zählen, wie später im surrealistischen Manifest, Poe und Dante: „schöpferische Genies“, die – so Marinetti – „mit meinem Genie übereinstimmten, indem sie klar ihren Haß auf die einsame, kranke, kriechende Intelligenz aussprachen und alle Rechte der intuitiven, divinatorischen Imagination übertrugen“.¹⁰ An anderer Stelle, dem Manifest *Wir verleugnen unsere symbolistischen Lehrer, die letzten Liebhaber des Mondes*, wird Poe dann neben den ‚Symbolisten‘ Baudelaire, Mallarmé und Verlaine eher als Glied einer konkurrierenden Phalanx betrachtet, deren Prestige in peinlichster Weise die Reputation des Erzkonkurrenten Gabriele D’Annunzio zu stärken droht. Indessen verlangt auch die Verleugnung der „ultimi amanti della luna“ die Präsentation einer Gegenphalanx alternativer Vorläufer, welche Zola, Walt Whitman und Emile Verhaeren aufbietet, außerdem (als Konkurrenten offenbar weniger gefährlich) „Rosny aîné, den Autor von *Bilatéral* und der *Vague rouge*, Paul Adam, den Autor des *Trust*, Gustave Kahn, den Schöpfer des Vers libre“.¹¹

II

8 Vgl. Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Madrid 1979 (El Libro de Bolsillo 604), S. 109.

9 Vgl. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris 1963 (Collection Idées 23), S. 38f.

10 F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, S. 48f.

11 Ebd., S. 259ff.

Von Kanonbildung handelt die europäische Poetik und Ästhetik also selbst dann, wenn sie – wie in der heute „klassisch“ gewordenen Avantgarde – die Sprengung jedes Kanons zu ihrem höchsten poetologischen Wert erhebt. Demnach spricht einiges dafür, das Kanonisieren als eine soziologisch wie letztlich auch anthropologisch unumgängliche Prozedur anzusehen. Bestätigt wird diese Ansicht durch einen Rückblick auf die Geschichte der Kanonbildung in ihren wichtigsten Stationen, eine Geschichte, mit der sich besonders engagiert, da selber auf einen Beitrag zur Kanonbildung abzielend, Ernst Robert Curtius' berühmte Studie *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* befaßt hat. In ihr leitet den Abschnitt *Kanonbildung in der Kirche* der Satz ein: „Die Ausbildung eines Kanons dient der Sicherung einer Tradition.“¹² Er bezeichnet nicht zuletzt präzise Curtius' eigenes Interesse an der Wiederherstellung kultureller Kontinuität nach historischen Katastrophen. Dagegen muß er in bezug auf die Ursprünge der Kanonbildung wohl zugleich erweitert und pointiert werden; denn bei ihnen geht es anfänglich weniger um die Sicherung einer Tradition, die gesellschaftliches Handeln sinnvoll unterstützen mag, als vielmehr – elementarer – um die Fixierung von Wissensbeständen, welche ein legitimes religiöses, juristisches und sprachlich-didaktisches Handeln allererst ermöglichen soll.

Deutlich wird das vor allem durch die Kanonbildung im religiösen (wie natürlich gleichfalls im juristischen) Bereich. Was die Formation eines Schriftenkanons im frühen Christentum betrifft, empfiehlt sich immer noch die Lektüre von Ernest Renans fesselnder *Histoire des origines du Christianisme*, einer historisch-philologischen Untersuchung, die inzwischen selbst kanonischen literaturgeschichtlichen Rang erlangt hat. Aus ihr ist zu entnehmen, daß die rigorose Trennung der kanonischen und der apokryphen Evangelien zunächst durchaus nicht im Dienst einer lebendigen Tradition stand, sondern eher umgekehrt: die fortwirkende Tradition mußte stillgelegt, die Produktivität inspirierter Schriften abgebrochen werden, damit aus dem Chaos die Ordnung der Kirche im Sinne eines religiösen Funktionssystems entstehen konnte.¹³ Worauf es ankam, war die Institution verbindlicher religiöser Praxis, und die war nicht möglich ohne Einschränkung der sie begründenden Texte auf die Kundgabe einer „umzäunten Wahrheit“, welche „alles erklärt und eine umfassende Orientierung [...] für alle Zukunft garantiert“¹⁴, folglich auf einen zur Handlungsanleitung geeigneten Kanon. Wenn die „umzäunte Wahrheit“ göttliche Offenbarung sein soll, darf sie in ihrem einmal fixierten Bestand nämlich nicht mehr beliebig erweitert werden. Allenfalls erlaubt sie Variation durch wechselnde Auslegungen, die sie an neue historische Wirklichkeiten anzupassen suchen, und so entwickelt sich nach dem primären

12 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, München 41963, S. 261.

13 Vgl. Ernest Renan, *L'Église chrétienne*, Paris 170. J. (*Histoire des origines du Christianisme* 6), S. 495–540.

14 So zur Abgrenzung des Kanonbegriffs vom Stilbegriff Jan Assmann, *Viel Stil am Nil? Ägypten und das Problem des Kulturstils*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt/Main 1986 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 633), S. 519–537, hier S. 530f.

biblischen Kanon bald ein sekundärer theologischer Kanon¹⁵, der regelt, welche (zumeist praktische) Exegese kirchenväterliche Gültigkeit gewinnt und welche andere (zumeist unpraktische) Exegese dem Verdikt der Häresie anheimfällt.

Ähnlich, wenngleich weniger strikt, verhält es sich mit den Anfängen einer literarischen Kanonbildung im Umkreis der alexandrinischen Philologie. Auch hinter ihr steht das Motiv, eine verpflichtende Praxis des richtigen Sprach- und Schriftgebrauchs einzurichten. Für eine solche Praxis muß in erster Linie geklärt werden, welcher Autor jeweils als Garant grammatischer, stilistischer und (allgemeiner) textorganisatorischer Korrektheit zu konsultieren ist. Oder nach der berühmten Formulierung aus den *Noctes Atticae* (XIX 8, 15) des Aulus Gellius: Es gilt bei sprachlichen Streitfragen, den mustergültigen Schriftsteller als „classicus [...] scriptor“ von einem nicht mustergültigen, marginalen und exzentrischen Schriftsteller, der in den *Noctes Atticae* wohl metaphorisch „proletarius“ genannt wird, zu unterscheiden, um Probleme daraufhin gemäß Beispiel und Vorbild des ersteren, nicht des letzteren zu lösen.¹⁶ So ergeben sich, überwiegend zu Unterrichtszwecken, Kataloge ausgewählter Autoren und ausgewählter Textsorten, wobei das Kriterium der Auswahl nicht zuletzt in der adäquaten Zuordnung von Autoren und Textsorten liegt, durch welche die Produktion weiterer Texte möglichst effektiv gesteuert werden kann.

Nun besteht bei aller Ähnlichkeit zwischen der Kanonbildung in der Kirche und in der antiken Grammatikerschule indes ein ebenso fundamentaler wie evidenter Unterschied. Im Bereich von Religion muß der Kern des Wahren ein für allemal „umzäunt“ bleiben, was bedeutet, daß der primäre biblische Kanon heiliger Schriften keine Veränderung kennt und lediglich in den hermeneutischen Applikationen der Theologie dem geschichtlichen Wandel und dessen Moden unterworfen ist. Dagegen hat die Grammatikerschule teil am Sozialsystem Literatur und Kunst, das als solches nur funktioniert, wenn durch die Orientierungsleistung des Kanons neue Werke hervorgebracht werden, welche ihrerseits wiederum den Kanon modifizieren. Das heißt: Sobald die Schriften, die den Kanon bilden, nicht mehr oder bloß noch redensartlich als ‚heilig‘ gelten, sind sie dem Risiko von Tausch und Wechsel anheimgegeben, das ihnen um so stärker droht, je mehr sich die Institution, in der sie wirken, zu einer autonomen ausdifferenziert und damit den Rhythmus ihrer Entwicklung beschleunigt.¹⁷

15 Zu ihm Curtius, a. a. O., S. 264.

16 Vgl. ebd., S. 255.

17 Zum „Problem des ständigen Neuheitsschwundes“, das die „Ausdifferenzierung der Kunst“ als soziales System nach sich zieht, vgl. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Gumbrecht und Pfeiffer (Hg.), a. a. O., S. 620–672, bes. S. 628ff.

Freilich scheint ein solcher im Sinne Luhmanns „autopoietischer“ Kanonwandel, der zu kurzfristigen Folgen von Kanonisierungen und Dekanonisierungen tendiert, erst seit dem 18. Jahrhundert wirklich dominant zu werden. Zuvor sind die Veränderungen und Neuordnungen des Kanons im wesentlichen an die großen Einschnitte der Geschichte gebunden. Als besonders markante Etappen lassen sich dabei ausmachen: die Verbreitung des Christentums mit seiner kritischen Revision der heidnischen Antike, die Begründung einer volkssprachlichen Literatur im Laufe des Mittelalters, die Renaissance mit ihrer kritischen Revision mittelalterlicher Überlieferungen der jeweiligen Volkssprache. Von selbst versteht sich, daß diese und weitere Einschnitte unter den verschiedenen Nationalliteraturen in der Art und im Grad ihrer Markiertheit differieren, und zwar um so mehr, je näher man historisch an die Neuzeit und die Moderne kommt. Beispielsweise findet die Renaissance in Italien und in Deutschland in durchaus verschiedener Art statt, in Italien und in Spanien wohl eher in verschiedenem Grad. Vollends kompliziert wird das Verhältnis, als die Nationalliteraturen zum Bewußtsein einer je eigenen Blütezeit und Klassik gelangen, deren geschichtlicher Ort (zwischen italienischem Trecento und deutscher Goethezeit) und epochaler Stilcharakter (zwischen spanischem oder elisabethanischem Konzeptismus und französischem Klassizismus) schlechterdings nicht mehr auf gemeinsame Begriffe zu bringen sind.

III

Trotzdem scheint es möglich, so etwas wie einen Idealtyp des Ablaufs der wichtigsten Kanonbildungen zu rekonstruieren, welcher in seinem typologischen (nicht in seinem materialen) Gehalt die verschiedenen Nationalliteraturen übergreift. Die erste Stufe in diesem idealtypischen Ablauf ist überall ein reiner Latein-Kanon, in dem sich zumindest auf poetologischer Ebene – jenseits beträchtlicher Differenzen bei den realen literarischen Verfahrensweisen – höchst eindrucksvoll die Kontinuität von Antike und Mittelalter manifestiert. Ein solcher Katalog lateinischer Schriftsteller kann, wie Curtius' Stichproben des „mittelalterlichen Kanons“ belegen¹⁸, recht variabel besetzt sein und bald die christliche, bald die heidnische Latinität in den Vordergrund rücken. Auf jeden Fall bringt es der Schulbetrieb im Mittelalter aber mit sich, daß der Kanon über lange Zeit hinweg einen wesentlich monoglotten Charakter behauptet und daß eine Schrift wie Dantes *De vulgari eloquentia* als erstes großes Repertoire volkssprachlicher Dichtung in verschiedenen Idiomen die um so auffälligere Ausnahme ist.

Eine eklatante Besonderheit stellt diese Abhandlung auch insofern dar, als Dante zu den (wahrscheinlich wenigen) Poetologen zählt, die in monumentalem Selbstbewußtsein das eigene Werk zu kanonisieren wagen. Mit Nachdruck unternimmt er das zumal an der zentralen Stelle, die den

18 Vgl. Curtius, a. a. O., S. 265ff.

thematischen Kanon der drei höchsten Gegenstände („salus“, „venus“ und „virtus“) exponiert. Für die kriegerische, erotische und moralische Thematik oder – mit Dantes Worten – für die „armorum probitas, amoris accensio, et directio voluntatis“ werden dort drei provenzalische Musterautoren genannt: Bertran de Born, Arnaut Daniel und Giraut de Bornelh, denen darauf in den Themen von „venus“ und „virtus“ (die Thematik der Waffen blieb nach Dante in Italien unberücksichtigt) die Italiener Cino da Pistoia sowie ‚dessen Freund‘ („amicus eius“), das heißt: eben Dante selbst, zur Seite treten.¹⁹

An anderen Stellen seines Traktats hebt Dante eine Trias von Dichtern hervor, die jeweils als die repräsentativen Autoren der Sprachen des „Oc“ (Provenzalisch), des „Oïl“ (Französisch) und des „Si“ (Italienisch) erscheinen: „Gerardus de Brunel“ (Giraut de Bornelh), „Rex Navarre“ (Thibaut de Champagne) und „Dominus Guido Guinizelli“.²⁰ Außerdem ist Dante gleichfalls wohl der erste Kanonbildner, der mehrfach und in verschiedenen Bereichen einen manifesten Wandel des Kanons sowohl beobachtet wie auch fordert; denn aus dem 26. und dem 11. Gesang des *Purgatorio* erfahren wir, daß der in *De vulgari eloquentia* hervorgehobene triadische Kanon lediglich „Vorläufer“ betrifft. Hier muß Giraut, von dem nur „die Toren glauben, daß er den Vorrang habe“, hinter Arnaut Daniel, den „besseren Schmied der Muttersprache“, zurückweichen, ähnlich dem Guittone d’Arezzo, den einst die „Alten“ priesen, „bis ihn die Wahrheit mit mehreren Personen besiegt hat“.²¹ Wie im 26. Gesang der Dichter Guido Guinizelli spricht im 11. Gesang der Buchmaler Oderisi da Gubbio, der bemerkt, daß die eigenen Arbeiten ihr Prestige an die seines Schülers Franco da Bologna abgetreten haben, daß der Ruf Cimabues nunmehr unter dem Giotto verschwindet, und vor allem: daß in der Dichtung dem „einen Guido“ (Guinizelli) vom „anderen Guido“ (Cavalcanti) der Ruhm geraubt wurde, während schon ein dritter Dichter, offenkundig wiederum Dante selber, geboren ist, der sowohl Cavalcanti als auch Guinizelli aus dem „Nest“ ihrer Reputation „verjagen“ soll.²²

Nun ist der Autor Dante Alighieri, mentalitätsgeschichtlich betrachtet, neben Shakespeare gewiß noch immer das größte Rätsel der europäischen Dichtung, und so mag dahingestellt bleiben, welche Motive man für literarhistorische Stellungnahmen anführen kann, die in ihrer Epoche genaugenommen einzigartig sind: die Bildung eines volkssprachlichen Kanons auf dem Höhepunkt des lateinischen Mittelalters, Konstatation und Postulat von Wandlungsprozessen in diesem Kanon, schließlich eine kaum verhüllte Selbstkanonisierung, deren Kühnheit auch durch den Umstand nicht abgeschwächt

19 Vgl. *De vulgari eloquentia* II,II, 8–10; zitiert nach Dante, *Opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Mailand (Mursia) 51968, S. 315f.

20 Vgl. Dante, a. a. O., S. 302 (*De vulgari* I,IX, 3) und S. 318f. (*De vulgari* II, V, 4).

21 Vgl. ebd., S. 661f. (*Purgatorio* XXVI, 115–148); dazu den scharfsinnigen Kommentar von Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar*, Tübingen 1983 (Beihefte zur ZRPh 194), S. 31–59.

22 Vgl. Dante, a. a. O., S. 607f. (*Purgatorio* XI, 82–99).

wird, daß sie in der *Commedia* an einen Sprecher aus dem jenseits delegiert ist und – paradoxerweise – im Rahmen einer Diatribe gegen die Eitelkeit des menschlichen Ruhmstrebens steht. Wie sehr solche Positionen die Ausnahme bilden, zeigt die insgesamt bemerkenswert lange Fortdauer des traditionellen Kanontyps, der sich schulmäßig auf lateinische, später immerhin auch griechische Schriftsteller beschränkt. Seine eigentliche Domäne in nachmittelalterlicher Zeit ist natürlich der Humanismus des Quattrocento; doch entsprechen ihm durchaus noch manche Poetiken und Rhetoriken der Renaissance wie des Barock, so die gerade gesamteuropäisch sehr erfolgreichen *Poetices libri septem* des Julius Caesar Scaliger oder selbst Emanuele Tesauro *Cannocchiale Aristotelico*. Tesauros Handbuch konzeptistischer Stil- und Gedankenfiguren überrascht dabei mit seiner Privilegierung eines lateinischen Beispielmaterials in besonderem Maß, weil seine seltenen Verweise auf Volkssprachliches, etwa die Skizze des in Giambattista Marino gipfelnden Aufstiegs der italienischen Sprache und Literatur²³ oder das Lob für Scarrons Vergil-Travestie²⁴, sonst einen ausgeprägten poetologischen Modernismus verraten. Ähnlich geartet erscheint die Paradoxie der vielleicht wichtigsten spanischen Renaissance-Poetik, der *Philosophia Antigua Poética* des Alonso López, genannt El Pinciano. Auch sie beschränkt ihre Autorenreferenzen weithin auf die römischen und griechischen Klassiker, obwohl sie andererseits durch die Kanonisierung eines Romans, der Heliodorschen *Aithiopika*, als Modell des Epos in Prosaform eine wiederum prononciert moderne Entwicklung einleitet, die über Cervantes und Henry Fielding bis zu Manzonis *Promessi Sposi* führt.²⁵

IV

Den Normalfall stellt seit den Poetiken der Renaissance jedoch ein zweiter Typus des Kanons dar: der Katalog, in dem die Musterautoren der Antike durch eine Reihe volkssprachlicher Autoren ergänzt werden. Dieser Kanontyp taucht vom 16. bis ins 18. Jahrhundert vorzugsweise in poetologischen Schriften auf und wiederholt sich – natürlich mit signifikanten inhaltlichen Differenzen – bei so verschiedenartigen Poetologen und Literaturkritikern wie Boileau, Menzini, Gracián, Sir Philip Sidney, Dryden, Opitz oder Gottsched (um ziemlich aufs Geringste ein paar exemplarische Namen zu nennen). Konstitutiv für seine typologische Beschaffenheit ist der Umstand, daß er einerseits den mittelalterlichen Latein- und den humanistischen Antike-Kanon zwar ins Volkssprachliche ausdehnt, daß die Ausdehnung andererseits aber noch nicht ein umfassendes, historisch artikuliertes Panorama nach sich zieht, wie es

²³ Vgl. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*, Turin 1970, S. 240ff.

²⁴ Vgl. ebd., S. 276ff.

²⁵ Dazu sehr informativ Tilbert Diego Stegmann, *Cervantes' Musterroman „Persiles“*. *Epentheorie und Romanpraxis um 1600*, Hamburg 1971, S. 17ff.

spätere Vorstellungen der „Weltliteratur“ intendieren. Wenngleich manche Poetiken auch schon einen Abriß der für sie relevanten Dichtungsgeschichte enthalten, stehen solche Skizzen nämlich stets noch im Dienst normativer Absichten. Zumeist kommt ihnen eine gewissermaßen propädeutische Funktion zu, durch welche die Auswahl der jeweiligen Klassiker nicht differenziert, sondern vereinheitlichend begründet werden soll. Nicht die Gerechtigkeit literarhistorischer Würdigung ist hier ja das höchste Ziel der Kanonbildung; vielmehr geht es in erster Linie um eine Instruktion im kunstgerechten Schreiben.

Dabei verlangt die didaktische Komponente der poetologischen Schriften, daß sie sich in ihrem Kanon volkssprachlicher Vorbilder auf das offenkundig Praktische und Nützliche konzentrieren. Bevorzugt wird demnach neben den antiken Mustern in der Regel eine Selektion von Autoren der jeweils eigenen Sprache, weil gewöhnlich nur aus ihrem Bereich Textmodelle zur unmittelbaren Anleitung orientierungsbedürftiger Schriftsteller zu gewinnen sind. Charakteristisch dafür wirken etwa die Lehrgedichte Boileaus oder Benedetto Menzinis, in denen sich vor dem Hintergrund des Kanons der Antike die Umrisse eines Kanons von Klassikern der französischen und der italienischen Nationalliteratur abzeichnen.

Außer den vorbildlichen Texten der eigenen Sprache berücksichtigt dieser Kanontyp im volkssprachlichen Bereich oft noch italienische Autoren. So spricht Sidney in der *Defence of Poesie* von Chaucer und Dante, Gracián in der *Agudeza y arte de ingenio* von Góngora und Giambattista Marino, selbst Boileau im *Art poétique* von Molière und Ariost. Den Grund für diese Sonderstellung der italienischen Literatur kann man wohl darin erblicken, daß sie zu einer ungewöhnlich frühen Kanonisierung traditionsbildender Klassiker gelangt ist, was ihr in der Perspektive französischer oder englischer Poetiken quasi den Rang einer antiken Literatur verlieh. Auffällig und geradezu paradox tritt das Prestige „Petrarcas und einiger moderner Italiener“ zum Beispiel in Du Bellays *Défense et illustration de la langue française* hervor. Dort soll die französische Literatursprache nach dem Willen des Theoretikers der Pléiade auf eine Höhe gehoben werden, die es ihr erlaubt, in der Nachahmung der Alten mit den Dichtern italienischer Sprache zu rivalisieren. Ertüchtigt wird sie für diesen Konkurrenzkampf indes durch die Empfehlung, neben Ovid und Horaz eben Petrarca und die Petrarkisten als Vorbild zu nehmen – oder Ariost, den Du Bellay, „wäre nicht die Heiligkeit der alten Epen“, am liebsten „mit Homer und Vergil vergleichen“ möchte.²⁶ Je später sich eine Literatur zur planmäßigen Imitatio der Antike rüstet, um so stärker muß sie offensichtlich die Ergebnisse anderer

26 In diesem Sinne *La Défense et illustration de la langue française* II,4 und 5; zitiert nach Joachim Du Bellay, *Poésies*, Paris 1967 (Le Livre de Poche classique 2229), S. 239ff. Dabei impliziert die Kanonisierung der Italiener neben den antiken Mustern vor allem eine Kritik an dem *Art poétique* Thomas Sébillet, für den die „Gleichberechtigung der französischen Dichtung mit der antiken“ schon feststand und nicht – wie für Du Bellay – erst eine Zukunftsaufgabe darstellte; vgl. dazu Rudolf Baehr, *Die literarhistorische Funktion und Bedeutung der „Deffence et illustration de la langue Francoyse“*, in: *Stimmen der Romania*. Festschrift für W. Theodor Elwert, Wiesbaden 1980, S. 43–59.

volkssprachlicher Literaturen in Betracht ziehen, welche ihr bei diesem Projekt vorangegangen sind. Als die deutsche Literatur im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts noch recht zögernd bemüht ist, ein System belletristischer Gattungen zu erstellen, rekurriert sie deshalb nicht nur auf die antike Klassik, sondern ebenfalls auf die bereits vorliegenden italienischen und französischen, ja die englischen Resultate des gleichen Konstitutionsprozesses. Eine bestimmte Disposition zur „weltliterarischen“ Offenheit zeigt sich in Deutschland also nicht erst zur Zeit Goethes, sondern entsteht schon vorher aus der charakteristischen Verspätung, mit der hier das Projekt einer modernen und zugleich humanistisch geadelten Nationalliteratur in Angriff genommen wurde.

Weitere Unterscheidungen lassen sich beim Typus des poetologischen Kanons im Hinblick auf eine eher klassizistische oder eine eher manieristische Tendenz seiner Stil- und Gattungsimplicationen treffen. Dabei neigt die Poetik klassizistischer Tendenz, für die Boileaus oder Menzini's ‚*Artes poeticae*‘ beispielhaft sind, meistens zur höheren Auszeichnung der Antike und zu einer strikteren Hierarchisierung der Genera, welche antik-humanistischen Konzepten folgt. Poetiken und Rhetoriken manieristischer Tendenz verraten dagegen häufig einen zumindest latenten Modernismus und legen relativ weniger Wert auf die traditionelle Distinktion hoher und niedriger Gattungen. Explizit wird ein solcher spezifisch barocker Modernismus etwa, wenn der neapolitanische Dichter und Dichtungstheoretiker Federigo Meninni in seinem *Ritratto del Sonetto* von 1677 die Entwicklung des Sonetts in drei Epochen gliedert, die von Petrarca bis Marino einen Prozeß stetiger Vervollkommnung bilden. Danach ergibt sich ein verblüffend fortschrittsgewisses Bild vom Aufstieg der italienischen Lyrik, deren „erste Periode der Perfektion im Jahre 1350 mit Petrarca begann“, während die zweite 1550 mit Luigi Tansillo, Angelo di Costanzo und Antonio Ongaro, die dritte – „völlig perfekte“ – 1600 mit Giambattista Marino ihren Anfang nahm.²⁷ Zu solchem Fortschrittsdenken gehört dann auch, daß es über Luigi Tansillo, den Repräsentanten der zweiten, ‚vollkommeneren‘ Periode, heißt: „Er war, da gibt es keinen Zweifel, ein besserer Dichter als Petrarca.“²⁸

Eine bemerkenswerte Einebnung aller herkömmlichen Gattungsdignitäten geben die Schriftstellerkataloge bei Baltasar Gracián zu erkennen. Wenn in der Vorrede zum *Héroe* zulesen ist: „Es machten ihn klug Seneca, scharfsinnig Äsop, kriegerisch Homer, philosophisch Aristoteles, politisch Tacitus und hoftüchtig der Graf“ (d. h.: Baldassare Castiglione, der Verfasser des *Cortegiano*)²⁹, bedeutet das neben der Gleichordnung des Neuen mit dem Alten ja auch eine Nivellierung der Ranghöhen so unterschiedlicher Genera wie Versepos, Prosadialog, Historiographie oder Fabel.

27 Vgl. Federigo Meninni, *Il Ritratto del Sonetto*, Neapel 1677, S. 111.

28 Ebd., S. 140.

29 Baltasar Gracián, *Obras completas* Bd. 1, Madrid 1969 (BAE 229), S. 242.

Das Gleiche wiederholt sich in der Vorrede zum *Criticón*, wo als Modellautoren in erneut möglichst farbiger Reihung aufgezählt werden: Homer, Äsop, Seneca, Lukian, Apulejus, Plutarch, Heliodor, Ariost, Trajano Boccalini (der Verfasser der *Ragguagli di Parnaso*) und John Barclay (der Verfasser des neulateinischen Romans *Argenis*).³⁰ Als Autor von Werken „für die Ewigkeit“ stellt Gracián in der *Agudeza y arte de ingenio* den Epigrammatiker Martial mehrfach neben die Epiker Vergil und Homer³¹, und einmal wird den klassischen Dichtern „sublimen Epopöen“ sogar der Verfasser des modernen Schelmenromans *Guzmán de Alfarache* übergeordnet; denn jener Mateo Alemán behandelte zwar, wie Gracián im Sinne des humanistischen Gattungskanons zugibt, „ein niedriges Sujet“; doch war er „derart superior in Kunstfertigkeit und Stil, daß er in sich vereinte: die griechische Erfindungskraft, die italienische Eloquenz, die französische Gelehrsamkeit und den spanischen Scharfsinn der Gedankenfiguren“.³²

V

Auch im Kanon der klassizistischen und mehr noch der manieristischen Poetiken ist folglich schon eine Öffnung zu Vorstellungen von „Weltliteratur“ angelegt, wie sie programmatisch erst später geäußert werden. Moderne Musterautoren avancieren nach diesen Vorstellungen neben die antiken, und mitunter sieht es so aus, als sollten die Modernen, welche gelegentlich aus verschiedenen Nationalliteraturen stammen, die Alten durchaus bereits überflügeln. Wirklich vollzogen wird die hier angelegte Öffnung allerdings erst dann, als der normative Anspruch, den der poetologische Kanon voraussetzt, mehr und mehr hinter dem Anspruch historischer Differenzierung zurückweicht. Wie im Gefolge der diversen ‚Querelles des Anciens et des Modernes‘, der aufklärerischen Überlieferungskritik und zumal der Erfahrung vom Ende des Ancien Régime der letztere Anspruch Vorrang gewinnt, formiert sich von verschiedenen Ausgangslagen her ein dritter Kanontyp, dessen distinktives Moment im Bewußtsein geschichtlicher Pluralität zu bestimmen ist.

Dieses Bewußtsein geschichtlicher Pluralität führt vor allem zu einem unaufhaltsamen Geltungsverlust der Antike. Dem widerspricht es nicht, wenn manche Autoren wie Chénier, Hölderlin, Keats oder Leopardi sich gerade nach dem Erlebnis der Aufklärung für die Antike doppelt enthusiastisieren: es ist das ein Enthusiasmus, der eben den Geltungsverlust zur Prämisse hat und sentimentalisch einer Kultur gilt, die nicht mehr normativ präsent ist, sondern historisch fern liegt.

30 Gracián, *El Criticón*, Madrid 1980 (Letras Hispánicas 122), S. 63.

31 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid 1969, Bd. 2 (Clásicos Castalia 15), S. 228 oder 234.

32 Ebd., S. 199f.

Im allgemeinen Bewußtsein hört das Altertum dagegen auf, ein Bereich kulturell verpflichtender Gestaltungen, gewissermaßen eine Sphäre der Ideen zu sein, und verwandelt sich – in Frankreich oder im angelsächsischen Raum übrigens entschiedener als in Deutschland – in eine Geschichtsepoche neben anderen. Damit büßt der Kanon der antiken Autoren nicht nur seinen privilegierten Status ein; er schrumpft auch merklich zusammen. Auf diesen Schrumpfungsprozeß hat zu Recht E. R. Curtius aufmerksam gemacht, wenn er an Huets Klassiker-Bibliothek *in usum Delphini* erinnerte, welche Autoren wie Manilius, Florus, Aurelius Victor, Eutrop oder Dictys umfaßte, oder wenn er die – für eine Rekonstruktion der Geschichte des europäischen Literaturbilds tatsächlich sehr wichtige – Frage stellte: „Seit wann hat man in Deutschland, Frankreich, England aufgehört, Virgils *Bucolica* und *Georgica*, Persius, Lukan, Statius, Martial, Juvenal, Quintilian auf der Schule zu lesen?“³³ Was vom Kanon der antiken Autoren in wechselnden Konstellationen übrigblieb (Homer, die griechischen Tragiker, Vergil, Horaz, Ovid, Catull; in der *Zeit'-Bibliothek der 100 Bücher* in recht kurioser Zusammenstellung zuletzt noch die *Odysee* und die *Aeneis*, Platons *Apologie*, Tacitus' *Germania*, der kleine Roman *Daphnis und Chloë* des Longos, schließlich Augustins *Confessiones*³⁴), konnte – historisiert und seiner Vorbildfunktion entkleidet – keinen Sonderrang mehr beanspruchen, sondern trat mit den geschichtlich folgenreichen Werken anderer Literaturen in einen breiteren, wenigstens prinzipiell unbegrenzten Kanon der „Weltliteratur“ ein.

Dabei macht die „Weltliteratur“ sozusagen den einen Flügel des historisierten Kanons aus, dessen anderer Flügel von der im 19. Jahrhundert aufblühenden Historiographie der jeweiligen „Nationalliteratur“ erarbeitet wird. Was man in Europa als Weltliteratur betrachtet, haben mit insgesamt überraschend langfristiger Wirkung vor allem die Romantiker festgelegt. Auf sie, insbesondere auf ihre Vordenker August Wilhelm und Friedrich Schlegel, ist wohl in erster Linie zurückzuführen, daß für die verschiedenen Nationalliteraturen beispielsweise Petrarca, Ariost, Tasso, Cervantes, Lope de Vega, Molière, Racine oder Milton zur Weltliteratur gehören und daß ihnen Dante, Shakespeare, Calderón oder Goethe meist über alles gehen. Wie langfristig dieses romantische Literaturbild gewirkt hat, bestätigt etwa Hugo von Hofmannsthal, wenn er in *Worten zum Gedächtnis Molières* dessen Rang – meiner Meinung nach nicht ganz mit Recht – folgendermaßen einschränkt: „Den Werken haftet etwas Bürgerliches an. [...] Hier ist nichts, das sich, was den geistigen Gehalt anlangt, neben den großen Werken Goethes hielte, geschweige denn neben Calderon [sic], neben Shakespeare, neben Dante“.³⁵ Mit

33 Curtius, a. a. O., S. 268f.

34 Vgl. Fritz J. Raddatz (Hg.), *Die Zeit-Bibliothek der 100 Bücher*, Frankfurt/Main 1980 (suhrkamp taschenbuch 645).

35 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa*, Bd. 4, Frankfurt/Main 1955, S. 86.

überzeugter Zustimmung wird dieser Passus von E. R. Curtius zitiert³⁶, da die Kanonbildung, welche Curtius' Hauptwerk betreibt, ebenfalls noch durch die Dante-, Shakespeare- und Calderón-Begeisterung der Romantiker geprägt ist. Oder genauer gesagt: sie reagiert auf das gleiche Gegenbild, das einst schon die Brüder Schlegel und Victor Hugo provozierte. Indem Curtius die literarische Kontinuität und „Totaltradition“ Spaniens würdigt³⁷ oder von der verachteten „Normalklassik“ Boileaus und Popes eine gefeierte „Idealklassik“ abhebt³⁸, bezieht er – eben in der Überlieferung romantischer Kritik und im Interesse eines seinerzeit verbreiteten „Europäismus“ – Stellung gegen den „classicisme“, das heißt: die „Normalklassik“ als kanonische Richtlinie der französischen Nationalliteratur.

Durch diesen Gegensatz, der Curtius mit seinem klassizistisch-nationalistischen Widerpart Brunetière konfrontiert wie einst Stendhal oder Hugo mit La Harpe, wird deutlich, in welchem Ausmaß auch am grundsätzlich historisierten Kanon der Literaturgeschichte normative Komponenten ihren untergründigen Anteil bewahren. Sie manifestieren sich unverkennbar in der Artikulation fest umrissener Verlaufsformen, denen die großen Historiographen des 19. Jahrhunderts ihre Nationalliteraturen anzupassen suchen. So scheint die Figur der französischen Literatur für Désiré Nisard oder Ferdinand Brunetière in einem stolzen Gipfelbau zu bestehen, den der „esprit français“ mit seinen Hauptklassikern Boileau, Racine, Molière und Bossuet dank der Entwicklung „allgemeiner Ideen“ und einer „innigen Bindung an die heidnische und die christliche Antike“ erreicht.³⁹ Was den Hauptklassikern vorausgeht, ist ein seit der Renaissance beständiger Aufstieg, bei dem es schrittweise zur Formulierung allgemeiner Ideen kommt; was ihnen im 18. Jahrhundert nachfolgt, erscheint als ebenso kontinuierlicher Abstieg, da in der Aufklärung die ideelle Symbiose mit der Doppelautorität des Altertums verlorengeht. Dagegen hat die italienische Literatur für Francesco de Sanctis die Figur einer tiefen Senke zwischen zwei Höhenlagen, die am Anfang und Ende ihrer Geschichte situiert sind. In Übereinstimmung mit dem politischen Geschichtsbild des Risorgimento wird die erste Anhöhe in Dante gesehen, bei dem die „Form“, entsprechend der Bürgerfreiheit mittelalterlicher Stadtgesellschaft, noch über einen religiös-moralischen „Gehalt“ verfügt; der Niedergang beginnt, als sich im Werk Petrarcas die Form gegenüber dem Gehalt selbständig macht, um während des Absolutismus der „Signorie“ zunehmend allein in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu geraten, und erst als in Italien das Ideal eines bürgerlichen Nationalstaats an Boden gewinnt, geht es nach der Devise „Dinge, nicht Worte“ auch mit dem moralisch-

36 Vgl. Curtius, a. a. O., S. 355.

37 Vgl. ebd., S. 272.

38 Vgl. ebd., S. 278.

39 Zu den als fundamental angesehenen Werten der „idées générales“ und der „union avec les deux antiquités païenne et chrétienne“ vgl. Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, Bd. 1, Paris 1844, S. 173, oder Bd. 4, Paris 1861, S. 1.

politischen Bewußtsein der Literatur aufs neue bergauf⁴⁰: schließlich gelten Vicos *Scienza Nuova*, die „*Divina Commedia* der Wissenschaft“, Goldoni, Parini, Alfieri, Foscolo und Manzoni als Garanten zukünftiger literarischer Gebirgsformationen.

Auf und nieder bewegt sich gleichfalls die deutsche Literatur, deren Gang nach Wilhelm Scherer in ein „merkwürdig einfaches Schema“ gefaßt werden kann: „drei große Wellen, Berg und Tal in regelmäßiger Abfolge“.⁴¹ Freilich ist die Trias der „Wellenberge“, welche Scherer wahrnehmen möchte, eher geeignet, den klaren Blick auf die Sonderart der deutschen Literaturgeschichte zu verstellen; denn der um das Jahr 600 gesichtete erste Wellenberg germanischer Heldenepik bleibt ja bloße Imagination, und die zweite hohe Welle um 1200 kommuniziert kaum mit irgendwelchen nachfolgenden Wellen – im krassen Gegensatz zu den Klassikern des Trecento, aber auch zum französischen Rosenroman, zu Chaucers *Canterbury Tales* oder zum *Libro de buen amor* des Arcipreste de Hita. In Wahrheit kennzeichnet die deutsche Literatur der Umstand, daß sie, was plausibel als ihre Blütezeit zu kanonisieren ist, in der vergleichsweise sehr späten Epoche um 1800 erlebt. Durch diese Verspätung des Auftritts von Autoren und Werken, welche zum Kanon einer nationalliterarischen Klassik zusammenfinden, erklärt sich wohl einerseits die erfreulich früh ausgebildete weltliterarische Offenheit der deutschen Literatur, zum anderen das weniger erfreuliche Phänomen ihres – lediglich im Verhältnis zu den übrigen westlichen Literaturen ganz zu ermessenden – Mangels an eigener Tradition, der im 20. Jahrhundert nunmehr seit langem auch die Wahrnehmung fremder Traditionen eingeschränkt und beschädigt hat. Nicht allein, aber doch zu einem guten Teil aus solcher Kargheit des kanonisierten Traditionsbestands ist zu verstehen, daß die Institution Literatur im deutschsprachigen Raum – trotz aller exzentrisch genialen Einzelercheinungen – anders als in England oder gar in Frankreich und Italien gesamtgesellschaftlich stets nur eine marginale Rolle gespielt hat. Heute erweist sich diese Marginalität unter anderem im Verlagswesen, wo es aufschlußreich ist, etwa die Zahl italienischer und deutscher Klassikereditionen zu vergleichen, oder frappanter noch in den Curricula der Schule und

40 Vgl. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Florenz 1963 (Erstausgabe Neapel 1871), S. 592, wo der effektiv annominativ formulierte Grundsatz dieser Darstellung lautet: „La letteratura non poteva *risorgere* che con la *risurrezione* della coscienza nazionale“. Ich hebe die Annominatio „*risorgere*“-„*risurrezione*“ hervor, um anzudeuten, wie sehr die Geschichte der auferstandenen italienischen Nation hier als säkularisierte Heilsgeschichte verstanden wird.

41 Wilhelm Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin o. J. (Erstausgabe 1883), S. 35. Zur Kollektivsymbolik, die Scherer wie die anderen großen Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts zur Erzeugung eines „Geschichts-Effekts“ benutzt, vgl. die diskursanalytischen Bemerkungen von Jürgen Link, *Die mythische Konvergenz Goethe-Schiller als diskurskonstitutives Prinzip deutscher Literaturgeschichtsschreibung im 19. Jahrhundert*, in: Bernard Cerquiglini und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe*, Frankfurt/Main 1983 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 411), S. 225–242, bes. S. 228.

den oft bloß nominell „philologischen“ Studienplänen der Universität.⁴² Paradoxerweise scheint die Marginalisierung nun selbst jene weltliterarische Offenheit zu tilgen, in der sich einst die deutschen Klassiker und Romantiker vor den Zeitgenossen anderer Länder auszeichneten. Jedenfalls präsentiert der meines Wissens letzte großangelegte Versuch einer literarischen Kanonbildung in Deutschland, die bereits erwähnte, von Fritz J. Raddatz herausgegebene *„Zeit“-Bibliothek der 100 Bücher*, einen überaus bodenständigen Autorenkatalog, der verständlicherweise bald die Perplexität ausländischer, zumal italienischer Journalisten und Literaten hervorrief.⁴³ In diesem Katalog ist nicht nur, wie schon von Curtius vorausgesehen, der Kanon der antiken Autoren weiter geschrumpft, sondern überhaupt alles, was die räumliche und zeitliche Weite der literarischen Welt ausmacht. Will man ihm glauben, umfaßt das Literaturbild des nicht ungebildeten Bürgers der BRD unter der Devise „Es gibt keine nationalen Schranken“⁴⁴ Uwe Johnson, Günter Grass, Max Frisch, Heinrich Böll, auch Hermann Hesse, Adalbert Stifter und Ulrich Bräker. Verzichten kann er dagegen auf Ovid und Apulejus; Petrarca, Machiavelli und Ariost; den *Lazarillo de Tormes*, Quevedo und Camões; Manzoni, Thackeray, George Eliot, Henry James und Virginia Woolf; um nicht zu reden von Borges, Carpentier, Cortázar und anderen Südamerikanern.

VI

Sieht man vom Sonderfall der eigentümlich traditionsarmen deutschen Verhältnisse ab, besteht das Problem neuzeitlicher und moderner Kanonbildung indes eher in einem Zuviel als in einem Zuwenig. Dies Zuviel, das für den Historiker luxurierender Reichtum sein mag, droht dem Autor selbst als eine manchmal erstickende Last, die ihn um so mehr behindert, je entschiedener sich sein Schaffen seit der Romantik unter dem poetologischen Diktat des „Neuen“ vollzieht, wie es am wirkungsvollsten von Baudelaire propagiert wurde. Mit der prinzipiell unaufhaltsamen Erweiterung des Kanons schwinden nämlich zugleich die Originalitätsressourcen, die für Gelingen und Geltung speziell moderner Kunstwerke vonnöten sind. Das heißt: in dem positiven Kanon, der von der Literaturhistorie mit Liebe oder Gleichmut verwaltet wird, ist immer auch der Aspekt eines negativen Kanons enthalten, dem der literarische Text, sofern er ein origineller und transgressiver sein will, in konzentrierter Anstrengung aus dem Wege gehen muß.

42 Vgl. dazu etwa Helmut Brackert und Walter Raitz (Hg.), *Reform des Literaturunterrichts. Eine Zwischenbilanz*, Frankfurt/Main 1974 (edition suhrkamp 672), einen literaturdidaktischen Sammelband, in dem die meisten Aufsätze allerdings wohl weniger als Diagnosen und eher als Symptome der deutschen Sonderproblematik zu lesen sind.

43 Darüber informiert ergiebig János Riesz, *Zur Stellung der italienischen Literatur im Rahmen eines „Weltliteratur“-Kanons*, in: Walter N. Mair und Helmut Meter (Hg.), *Italienisch in Schule und Hochschule*, Tübingen 1984, S. 183–197.

44 Raddatz (Hg.), a. a. O., S. 8.

Dieser negative Kanon, den Theodor W. Adorno mit glücklicher Wendung als „Kanon des Verbotenen“ bezeichnet hat⁴⁵, ist gewissermaßen der Schatten, welcher von der Kanonbildung auf die Avantgarde fällt. Ihm antwortet der moderne Autor durch die Verweigerung bekannter und die Konstruktion bewußt neuer Verfahrensweisen, die demnach negierend und indirekt auf das Kanonisierte zurückverweisen. Eine Vorahnung solcher Entwicklungsgesetze mag bereits bei Dante präsent gewesen sein, als er die Verdunkelung von Cimabues Ruhm durch Giotto erwähnt und sein eigenes Werk gegen die ihrerseits rivalisierenden Dichtungen Guido Cavalcantis und Guido Guinizellis ausspielt. Auf verblüffend moderne Art ist die Abhängigkeit zwischen Innovation und negativem Kanon in Graciáns *Héroe* antizipiert, wo sich in geradezu formalistischem Sinn eine Regel des beständigen Gattungswechsels ergibt, welche besagt: „Ohne die Grenzen der Kunst zu überschreiten, versteht es der kreative Geist, den Bereich des Üblichen zu überschreiten und in der altgewordenen Disziplin einen neuen Weg zur Eminenz zu finden. So überließ Horaz das Epische dem Vergil und Martial das Lyrische dem Horaz. Dem Komischen wandte sich Terenz zu, dem Satirischen Persius, da beide auf den Ruhm setzten, in ihrer Gattung die ersten zu sein; denn der verwegene Einfall unterwarf sich niemals der leichten Imitation“.⁴⁶

Unter dem Aspekt der Graciánschen „Excelencia de primero“, in der sich das zukunftssträchtige Pathos künstlerischer und technischer Innovation ankündigt, ist der Kanon also nicht mehr ein Schatzhaus, sondern ein Ensemble erledigter Möglichkeiten, die dem Künstler vorwiegend als Restriktionen entgegentreten. Deshalb entfaltet sich im Lauf des 19. Jahrhunderts neben den Ordnungen der Welt – und der Nationalliteratur auch der avantgardistische Kampf gegen den literarischen Kanon, um mit zunehmender Heftigkeit – wenngleich zumeist gestützt auf einen extravaganten Gegenkanon – die Negativierung und Reduktion des Kanonisierten zu betreiben. Für diesen Kampf sind charakteristisch z. B. die Notizen, mit denen die Brüder Goncourt in ihrem Tagebuch eine „Revolte gegen die Vergangenheit“ gerade im Bereich von Kunst und Literatur verlangen.⁴⁷ Den Anwälten des konsequenten Realismus und der ‚écriture artiste‘ steht nicht nur die Suprematie Balzacs über Molière oder der *Madame Bovary* über die *Manon Lescaut* fest, sondern das Klassische wird ihnen überhaupt zum Inbegriff des nicht mehr Schreibbaren: „Böte Molière der Comédie Française heute den *Misanthrope* an oder Corneille den *Horace*, sowürden sie nicht einmal gelesen, und das mit Recht“.

⁴⁸ Derart schrumpft alles Vergangene zu einem schmalen Rest, gewissermaßen einem Kanon des

45 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/Main 1967 (edition suhrkamp 201), S. 33.

46 Gracián, *Obras completas*, Bd. 1, S. 254.

47 Vgl. zu ihnen Ulrich Schulz-Buschhaus, *Modernität und Opposition. Aspekte eines avantgardistischen Literaturkanons im „Journal“ der Goncourt*, in: GRM 25 (1974), S. 56–70.

48 Edmond und Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris 1956, B. 1, S. 1164 (10. 11. 1862).

Allenfalls, den die Goncourt im Sinne ihrer radikal anticlassischen Tendenz einmal durch die Namen „Rabelais, La Bruyère, Saint-Simon, Diderot“ formulieren⁴⁹, während umgekehrt der Kanon des Verbotenen, weil Konventionellen, sich unablässig ausdehnt und – um Adornos Worte zu gebrauchen – „mit anwachsendem selbstkritischen Bewußtsein immer mehr in sich hineinsaugt“.⁵⁰

Je mehr der Kanon des Verbotenen freilich an Traditionsbestand absorbiert, um so geringer wird für den Künstler das Material, das Originalität und Authentizität garantiert. Wo jedes Wort authentisch und erstmalig gesprochen sein soll, ist unvermeidlich bald die Grenze zum Verstummen erreicht. So läßt sich insbesondere an der neueren Musikgeschichte verfolgen, wie Adornos Maxime „Was in den Verfahrensweisen das geschichtlich einmal Errungene opfert, regrediert“⁵¹ – gleichsam das avantgardistische Gesetz par excellence – den Spielraum der Innovation eben durch deren unablässiges Postulat progressiv einschränkt: dem Beispiel Anton von Weberns würde dabei in der Literatur etwa das Samuel Becketts entsprechen. In diesem letztlich historistisch motivierten Zwang zur Innovation bei gleichzeitig schwindendem Innovationsmaterial ist wohl der entscheidende Ursprung jener Wende zu sehen, welche seit langem unter dem meines Erachtens problematischen Begriff einer (mißverständlich aus dem angelsächsischen „Postmodernism“ abgeleiteten) „Postmoderne“ diskutiert wird. Was hier zur Debatte steht, ist zumindest im Bereich der Künste und der Literatur meistens nichts anderes als die neue geschichtliche Unbefangenheit einer Post-Avantgarde, die den negativen Kanon der Avantgarde ignoriert und sich – kombinatorisch oder verfremdend – den Umgang mit Formen erlaubt, welche für die Avantgarde als überholte verboten waren. Ihre Leitfigur kann eine solcherart definierte Post-Avantgarde etwa in Borges erblicken, aus dessen ironischer Dekonstruktion der avantgardistischen Norm von Authentizität inzwischen tatsächlich eine Traditionslinie entstanden ist, auf der Autoren wie Julio Cortázar, Georges Pérec, Thomas Pynchon und Italo Calvino zu situieren wären – oder zuletzt Umberto Eco, der kluge Theoretiker der italienischen Neo-Avantgarde von 1963 und noch klügere Praktiker der Post-Avantgarde von 1980.

Insofern als die rezenteste Literarästhetik erneut unbefangene Rückgriffe auf das Material vergangener Gattungen und Verfahrensweisen gestattet, fördert sie auch wiederum positive Kanonbildungen, die dazu tendieren, den avantgardistischen Kanon der Restriktionen aufs neue durch einen Kanon der Fülle zu ersetzen. Ausgeprägter als je zuvor scheint es sich bei ihm allerdings um ein jeweils ebenso individuelles wie gewöhnlich kurzfristig wechselndes Repertoire idiosynkratischer Vorlieben einer Person und eines Moments zu handeln. Was ihn einerseits erhebt, ist die Freiheit, mit

49 Vgl. Goncourt, a. a. O., S. 1080 (21. 5. 1862).

50 Adorno, a. a. O., S. 33.

51 Ebd., S. 34.

der die post-avantgardistischen Autoren, von Borges' kosmopolitischer und panhistorischer Perspektive ermutigt, über disparate Genera und Stillagen verfügen; was ihn gefährdet, ist andererseits ein Element von Beliebigkeit, die sich keiner Tradition, aber auch keiner Gegentradition mehr verpflichtet weiß. So hat das Accelerando moderner Stil- und Kanonwechsel am Ende einen Zustand allseitiger Disponibilität hervorgebracht, in dem wohl Chancen wie Risiken liegen. Dominiert wird er offensichtlich durch einen Code, der sich vorwiegend auf die Differenz von „In“ und „Out“ gründet, so wie der Code der Avantgarde nach dem Kriterium von Transgressiv und Konventionell oder jener der klassischen Kunst nach den Kriterien von Hoch und Niedrig, Schön und Häßlich funktionierten.⁵² Ob und wie erfolgreich dieser gegenwärtige Code wirkt, hängt einer suggestiven Bemerkung Niklas Luhmanns zufolge vielleicht davon ab, in welchem Maß es gelingt, ihn den Maßstäben früherer Ordnungen, insbesondere der Differenz von Schön und Häßlich, nicht völlig zu entfremden.⁵³ Damit ist indes auch das Geschick künftiger Werke nach wie vor auf eine das Idiosynkratische und Momentane überschreitende Kanonbildung angewiesen, selbst wenn deren Prozeduren oder gar Resultate von einem in dieser Sache ziemlich ratlosen Historiker noch kaum zu erahnen sind.

52 Vgl. dazu Ulrich Schulz-Buschhaus, *Considerazioni storiche sulla „Trivialliteratur“* in: Giuseppe Petronio (Hg.), *Letteratura di massa – Letteratura di consumo*, Bari 1979 (Universale Laterza 539), S.41–56.

53 Vgl. Luhmann, a. a.O., S. 656.